

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

## I debates nella letteratura spagnola del '200

### This is the author's manuscript

*Original Citation:*

*Availability:*

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/83686> since

*Publisher:*

Esedra Editrice

*Terms of use:*

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

VERONICA ORAZI

## I DEBATES NELLA LETTERATURA SPAGNOLA DEL DUECENTO

I tre contrasti noti come la *Disputa del alma y el cuerpo*, la *Razón de amor con los denuestos del agua y el vino* ed *Elena y María* arricchiscono il repertorio giullaresco antico-spagnolo e i rispettivi autori anonimi sono da identificare con due chierici (per la *Disputa* e la *Razón*) e un giullare (per *Elena y María*). Si tratta di testi abbondantemente studiati, che presentano tuttavia ancora alcuni aspetti in ombra, sui quali si cercherà di far luce<sup>1</sup>.

La *Disputa del alma y el cuerpo* (primi del XIII sec.)<sup>2</sup> è trascritta in modo frammentario (ne restano 74 vv. esordiali) su un documento datato 1201<sup>3</sup>. Il tema fu molto popolare durante il Medioevo<sup>4</sup> e l'esito ultimo del suo sviluppo si concretizza nel

<sup>1</sup> Per l'identificazione dell'influsso scritturale su questi testi si veda V. ORAZI, *Riflessi di simbologia biblica nella 'literatura de debate' spagnola medievale (sec. XIII)*, in *La Scrittura infinita: Bibbia e poesia in età medievale e umanistica. Giornate di studio della Società Internazionale per lo Studio del Medioevo Latino*, Tavaruzze-Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2001, pp. 359-391.

<sup>2</sup> Pubblicata più volte: P.J. PIDAL, *Fragmento inédito de un poema castellano antiguo*, in «Diario Español», 22 giugno 1856, poi in «Gaceta de Madrid», 1 luglio 1856, n° 1.275 e in una tirata a parte (un folleto di 16 pp.); P.J. PIDAL, in *Colección de escritores castellanos*, Madrid, s.e., 1890, pp. 133-148; *Poetas castellanos anteriores al siglo XV*, a cura di T.A. SÁNCHEZ e P.J. PIDAL, Madrid, BAE, 1952, t. 57; F. WOLF, *Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur*, Berlin, s.e., 1859, pp. 54-58, trad. castigliana di M. DE UNAMUNO, *Historia de las literaturas castellana y portuguesa*, Madrid, s.e., s.a., vol. I, pp. 66-70; F. MOLNAU, in *Escuela Superior de Diplomática*, Madrid, s.e., 1865; J.M. OCTAVIO DE TOLEDO, *Fragmento de un poema castellano antiguo*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», II, 1878, pp. 60-62; R. MENÉNDEZ PIDAL, *Disputa del alma y el cuerpo* y *Auto de los Reyes Magos*, in «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», IV, 1900, pp. 449-462; R. MENÉNDEZ PIDAL, *Crestomatía del español medieval*, a cura di R. Lapesa e M.S. de Andrés, Madrid, Gredos, 1982<sup>3</sup>, vol. I, pp. 77-78; *Razón de amor. Tre contrasti spagnoli medievali*, a cura di M. Ciceri, Parma, Pratiche, 1995, pp. 15-23. Cfr. anche A.M. BERESFORD, *Theme, Style and Structure in the 'Disputa del cuerpo e del alma'*, in «Revista de Literatura Medieval», VIII, 1996, pp. 73-90; V. ORAZI, *La 'Disputa del alma y el cuerpo' a la luz de la hermenéutica bíblica*, in *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Castalia, 2000, vol. I, pp. 202-212.

<sup>3</sup> *Archivo Histórico Nacional*, scrittura 82-P. Cfr. R. MENÉNDEZ PIDAL, *Disputa*, cit.; R. MENÉNDEZ PIDAL, *Orígenes del español*, Madrid, Gredos, 1986<sup>10</sup>, pp. 61 e 70. I versi nella trascrizione di Menéndez Pidal misurano in genere 14 sillabe e presentano quasi tutti assonanza o consonanza interna; per questo la maggior parte degli editori successivi ha diviso l'alessandrino in due *pareados* di sette sillabe; così A.G. Solalinde e M. Ciceri.

<sup>4</sup> Cfr. TH. BATIOUCHKOF, *Le débat de l'âme et du corps*, in «Romania», XX, 1891, pp. 1-55 e 513-517. Il nucleo narratologico principale nasce dalla convergenza di tre componenti: la leggenda apocriфа su Macario di Alessandria (PG, 78, 385-95), la *Visio Pauli* (fine del II sec.) e la parabola evangelica del ricco e di Lazzaro (*Lc 16, 19-31*). Successivamente, un racconto latino in prosa del XI-XII sec. (ms. 2098 (52) della Biblioteca Nazionale di Roma, cc. 193r-194v), mostra la fusione della leggenda di Macario e della visione di S. Paolo. Il testo narra la visione di un monaco, nella quale viene descritta la morte di un peccatore e quella di un giusto; vi sono riportate le parole proferite dalle due anime,

contrasto vero e proprio, come attestano numerose versioni mediolatine e volgari<sup>5</sup>.

Tra gli antecedenti della *Disputa* spicca il poemetto oitanico *Un samedi par nuit* (XII sec.), dal tono incisivo e dalla marcata finalit  didascalica<sup>6</sup>. L'importanza di questa redazione per lo studio della *Disputa*   indiscutibile, poich  sembra essere il modello principale dell'anonimo spagnolo, che ne amplifica due tratti: la mancata osservanza dei doveri religiosi (vv. 31-46) e il lamento per la perdita dei beni terreni, con il motivo dell'*ubi sunt* (vv. 53-74). Confrontando il contrasto spagnolo e i codici che trasmettono la redazione in lingua d'*o il*, per , si nota che l'adattatore non ha seguito in modo pedissequo il poema francese, ma vi si   piuttosto ispirato rielaborandolo liberamente<sup>7</sup>. Nel testo oitanico infatti il corpo non appare condan-

rivolte ai rispettivi corpi, in occasione della separazione da essi. Un'evoluzione ulteriore vede l'anima dannata del peccatore lamentarsi della sua sorte in presenza del cadavere. Lo sviluppo seguente d  vita al contrasto vero e proprio tra l'anima e il corpo, in cui la prima ritorna presso il cadavere e gli rivolge la sua invettiva.

<sup>5</sup> In una visione l'anima accusa il corpo di essere la causa della sua dannazione e alla fine i diavoli la portano via - oppure un angelo e un diavolo se la contendono. Cfr. TH. BATIOUCHKOF, *Le débat*, cit., che traccia con precisione lo sviluppo tematico. Pi  di recente A. DI PAOLO HEALEY, *The Old English Vision of St. Paul*, Cambridge, Mass., The Medieval Academy of America, 1978, ha enucleato alcuni motivi derivanti dalla *Visio*, tra cui la disputa tra anima e corpo. Si ricordino almeno: la *Visio Philiberti* (cfr. *The Latin Poems Commonly Attributed to Walter Map*, a cura di Th. Wright, London, s.e., 1841, rist. Hildesheim, Olms, 1968, pp. 95-106 e *Po mes latins attribu s   Saint Bernard*, a cura di B. Haur au, Paris, Klincksieck, 1890, pp. 37-38), il poema francese *Un samedi par nuit* (ed. sinottica in H. VARNHAGEN, *Das altfranz sische Gedicht 'Un samedi par nuit'*, in «Erlanger Beitr ge zur englische Philologie», I, 1889, pp. 115-196), una versione norvegese (C.R. UNGER, *Gammelnorsk Homiliebok*, s.l., Trykt hos Br gger & Christie, 1864, vol. II, pp. 190-195), tutti del XII sec. (per la datazione cfr. la recensione di G. Paris della tesi di Kleinert, in «Romania», IX, 1880, pp. 311-314 e C.R. UNGER, *Gammelnorsk Homiliebok*, cit., vol. I, pp. 1-2). Tra le rielaborazioni posteriori vanno segnalati un secondo adattamento francese (cfr. P.J. HOULE, *An Unknown Version of the Debate of the Body and the Soul*, in «Aevum», LIII, 1979, pp. 356-369), un dibattito provenzale (ed. in L.-E. KASTNER, *Débat du corps et de l' me en proven al*, in «Revue des Langues Romanes», XLVIII, 1905, pp. 30-64), tre versioni inglesi (del XIII-XIV sec. Cfr. *The Latin Poems*, cit., pp. 334-349; R. BUCHHOLZ, *Die Fragmente der Reden der Seele an der Leichnam in zwei Hss. zu Worcester und Oxford*, Erlangen, s.e., 1889; W. LINOW, * ber das mittenglische Gedicht, The Desputisoun bitwen the Body and the Soule*, Halle, s.e., 1889), una croata (H. GRABAR, *La prosa medievale croata con speciale riferimento agli apocrifi*, in «Annali della Facolt  di Filosofia e Lettere dell'Universit  Statale di Milano», XXXIX, 1986, pp. 139-149), due tedesche (Cfr. TH. G. VON KARAJAN, *Fr hlingsgabe für Freunde  lterer Literatur*, Halle, s.e., 1839), una olandese (*Van der Zielen ende van den L chame*, forse del XIII sec. Cfr. F.J. MONE, *Übersicht der Niederlandischen Volksliteratur alterer Zeit*, Tübingen, Fus, 1838, p. 279), una danese (*En fortalt Sjaels Kjaeremaal over Kroppen*, cfr. *The Latin Poems*, cit., p. 322 nota). Da segnalare alcune derivazioni tarde: armena, slave, russe (Cfr. TH. BATIOUCHKOF, *Le débat*, cit., pp. 547-562).

<sup>6</sup> Cfr. TH. BATIOUCHKOF, *Le débat*, cit., p. 518; H. VARNHAGEN, *Das altfranz sische Gedicht*, cit., p. 70, vv. 1003-14; C.R. UNGER, *Gammelnorsk Homiliebok*, cit., p. 195.

<sup>7</sup> Solalinde ha collazionato i mss. antico-francesi e il frammento spagnolo, giungendo alla conclusione che il ms. P si avvicina pi  degli altri al rifacimento castigliano, cfr. G.A. SOLALINDE, *'La disputa del alma y el cuerpo'. Comparaci n con su original franc s*, in «Hispanic Review», I, 1933, pp. 196-207. Confronto in parte gi  realizzato da P.J. Pidal; F. Wolf; G. KLEINERT in * ber den Streit zwischen Leib und Seele. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Visio Fulberti*, Halle, tesi, s.e., 1880, pp. 58-60. *La Desputeison del cors et de l' me* (cfr. A. VARVARO e C. SAMON , *La letteratura spagnola dal Cid ai Re Cattolici*, Milano, Rizzoli, 1993<sup>2</sup>, pp. 45-46)   una delle cinque attestazioni che costituiscono la tradizione del poema *Un samedi par nuit* (cfr. *The Latin Poems*, cit., pp. 321-333). L'autore anonimo della *Disputa* riprende i primi 20 vv. (dal ms. P); poi passa ai vv. 325-36; seguono i vv. 53-54, assunti da una versione differente (ms. B; cfr.

nabile di per sé, poiché il battesimo ne ha cancellato la peccaminosità originaria, collocandolo allo stesso livello dell'anima, la quale è ugualmente responsabile della dannazione, per l'incapacità di guidare il corpo. Nella versione francese, poi, l'ultima apostrofe dell'anima accenna alle controversie sul dogma della Redenzione<sup>8</sup>, consentendo di attribuire all'autore una certa conoscenza, magari anche indiretta, della letteratura teologica del suo tempo. Se già nel testo gallo-romanzo ai tratti elevati si affianca la componente popolare, nel frammento spagnolo questo elemento irrompe con violenza, attraverso il ricorso a un registro a mezza strada tra esposizione giullaresca e predicazione clericale, testimoniato, oltre che dal tono generale, dall'indugiare sulla credenza del ritorno dell'anima presso il corpo. È questa la peculiarità dei versi spagnoli, il cui ritmo incalzante è scandito da accenti particolarmente vivaci.

Nell'esordio della *Disputa* è ribadita la credenza dell'incontro tra anima e corpo il sabato notte<sup>9</sup>, inquadrato in una dimensione onirico-visionaria (vv. 7-8). L'anonimo infatti nel dormiveglia scorge un sudario (v. 10): la presenza del cadavere ricoperto dal *lenzuolo nuevo* non è casuale, poiché questo elemento, presente anche nell'antecedente francese, preannuncia una 'resurrezione' temporanea, in cui il corpo è liberato dalla morte, come l'anima dannata dalle sue pene. Si tratta di un momento cruciale, tutt'altro che salvifico in questo caso, teso a ribadire la drammaticità dell'errore terreno: la morte non è stata sconfitta, al contrario le colpe e la perdizione eterna sono enfatizzate. La figura dell'anima che si appressa alle spoglie del defunto acquisisce così speciale rilievo: dopo la morte, a causa della dannazione, il corpo appare come suo diretto antagonista, preannunciando l'esplosione del dibattito.

L'anima si presenta «desnuda ca non vestida» e con le fattezze di un bimbo (vv. 16-17): la nudità fisica diventa metafora della contrizione (*Mi I*, 8; *ISm 19*, 23-4) e ribadisce la credibilità di quanto proferito, riflesso della veridicità delle parole degli infanti nella Scrittura. Il crescendo culmina con l'anima che «fazié duelo tant grant» (v. 18), sul punto di pronunciare la sua 'lamentazione'. L'immagine dell'anima che maledice il corpo tende a corroborare la critica della condotta dissennata in vita, secondo precise intenzionalità didattiche. Di seguito, alla figura simbolica della lamentazione si somma quella ancora più forte della maledizione

H. VARNHAGEN, *Das altfranzösische Gedicht*, cit.), infine si concentra sui vv. 61-81. Egli traduce in modo letterale il testo francese per un terzo del suo adattamento; per meno di un terzo modifica i versi che presentavano difficoltà di rima e opera anteposizioni e sostituzioni, evitando ripetizioni e sintetizzando, insistendo poi con enfasi su alcuni motivi; infine per più di un terzo della *Disputa* il *refundidor* mostra di adattare liberamente l'antecedente cui si ispira. Sulla derivazione della *Disputa* dalla versione francese cfr. *Razón de amor*, cit., pp. 11-12.

<sup>8</sup> Ms. P vv. 1003-26.

<sup>9</sup> Già nella visione di S. Paolo, il santo intercede per le anime dannate presso Dio, che accorda una tregua: saranno liberate dai loro tormenti una volta alla settimana, dalla sera del sabato alla mattina del lunedì. Un'evoluzione successiva fissa il momento dell'incontro tra anima e corpo nella notte di sabato. In alcuni testi, dunque, si sarebbe verificata una modifica di questo episodio della *Visio Pauli*, sfociato nel lamento dell'anima. Cfr. TH. BATIOUCHKOF, *Le débat*, cit., pp. 30 e 34-35.

(vv. 19-22): riverberando precisi spunti scritturali, l'anima-infante, 'nuda', che si lamenta presso il corpo maledicendolo, annuncia l'insanabilità di una situazione ormai compromessa dal peccato. La condanna è ineluttabile, questo il messaggio del contrasto, che prosegue con la descrizione delle mancanze del defunto e del suo attaccamento alle vanità del secolo.

I versi 5-22, dunque, evidenziano una rete simbolica di riferimenti biblici, prefirgurazione di quanto verrà sviluppato col discorso diretto, in cui l'anima accusa con veemenza il corpo per i peccati commessi, che le hanno guadagnato la perdizione. Questo incrociarsi di riferimenti scritturali verrà trasposto in termini aderenti alla quotidianità quando si aprirà la serie di accuse imputate al defunto.

Prorompe quindi l'invettiva, con la denuncia della *ma<la> fama* dell'anima causata dai peccati del corpo, cui fa eco la conseguente maledizione (vv. 23-26). Con il discorso diretto l'attenzione si sposta sulle mancanze concrete del trapassato, che l'anima con fare ossessivo inizia a elencare (vv. 31-33 «nunca fust a altar / por i buona oferda dar, / ni diez<mo> ni primencia»). Nel contrasto spagnolo sono citati tre tipi di oblazione: l'*oferda*, il *diezmo* e la *primencia*, che costituiscono verosimilmente un'innovazione dell'adattatore, poiché non sono citati nei codici che trasmettono la redazione francese. Il loro valore rituale e simbolico, chiarito da una serie di riferimenti vetero-testamentari<sup>10</sup>, esaspera il peso dell'inadempienza. Il defunto ha rifiutato persino il pentimento (v. 34), trascurando con incuranza la preghiera (vv. 35-36). L'anima prosegue la perorazione: «qua<n>do ivas all el<gue>si<a> / asentávaste a conseia, / i faziés tos conseios / e todos tos treb<e>ios» (vv. 37-40), riflesso dell'episodio biblico del tempio profanato da mercanti e cambiavalute. Alle colpe commesse si somma la mancata osservanza delle festività religiose, della devozione ai santi (vv. 41-46) e perciò (vv. 47-48) «...no't farán los santos aiuda / más que a una bestia muda». È noto che con la figura del santo il fedele stabiliva un rapporto privilegiato, particolarmente sentito<sup>11</sup>, per cui questi versi denunciano una colpa grave, che comporta il venir meno della protezione salvifica, espresso in modo chiaro. Il *debate* restituisce l'immagine di un peccatore impenitente, allontanatosi in vita dalla grazia redentrice della santità, colpevole di numerose contravvenzioni ai doveri culturali più elementari, un uomo stretto nella morsa del peccato e desti-

<sup>10</sup> Cfr. *Lv* 6, 7-16; 23, 10 e 13; 27, 30-3; *Nm* 15, 1-21; 28, 2; *Ex* 23, 19; 34, 20 e 26; *Dt* 12, 6; 16, 16; 14, 22; 26, 1-15; *Prv* 3, 9; *1Mcc* 3, 49; *1Par* 16, 29; ecc.; vid. anche R. PACHE, *Nuovo dizionario biblico*, Napoli, Ed. Centro Biblico, 1987, p. 603; M. COCAGNAC, *I simboli biblici. Lessico teologico e spirituale*, Bologna, EDB, 1993, p. 344; G. BOF, *Dizionario della Bibbia*, Milano, Vallardi, 1993, p. 282.

<sup>11</sup> Cfr. A.J.A. GUREVIC, *Contadini e santi*, Torino, Einaudi, 1986; C. LEONARDI, la *Conclusion* nel vol. *Les fonctions des saints dans le monde occidental (III-XIII siècle)*, Roma, École Française de Rome, 1991, pp. 521-525; R. GRÉGOIRE, *Santità e storia umana: fra taumaturgia, magia e politica*, in Id., *Manuale di agiologia*, Fabriano, Monastero San Silvestro abate, 1987, pp. 305-388; A. VAUCHEZ, *La santità nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1989; A. VAUCHEZ, *Il santo, ne L'uomo medievale*, a cura di J. Le Goff, Bari, Laterza, 1987, pp. 351-390; A. VAUCHEZ *Il pellegrinaggio, il culto delle reliquie e i miracoli*, in Id., *La spiritualità dell'occidente medioevale*, Milano, Vita e Pensiero, 1993, pp. 143-148; A. VAUCHEZ, *Culto dei santi e società*, in J. DELUMEAU, *Rassicurare e proteggere*, Milano, Rizzoli, 1992, pp. 224-266; R. PERNOD, *I santi nel Medioevo*, Milano, Rizzoli, 1986, specie alle pp. 28-48 e 238-261.

nato alla dannazione perenne.

Viene poi sviluppato, ai vv. 51-74, il tema dell'*ubi sunt*, qui più che altrove secondo un taglio realistico. La riflessione sull'inconsistenza degli aspetti mondani parte dal basso, dalla materialità, con il denaro (vv. 53-58), i palafreni, i cavalli, le mule con i loro finimenti (vv. 59-68), le coppe d'oro (vv. 69-70), gli abiti, gli ornamenti (vv. 71-72). Il senso di concretezza che caratterizza questa sequenza è potenziato dalla dilatazione del passo da parte dell'adattatore spagnolo, che vi indugia con un certo compiacimento. Non vi è accenno diretto al potere, alle cariche dignitarie, ad aspetti secolari ma connotati in senso ideale o comunque immateriale; al contrario vi è la vivida elencazione di oggetti, a marcare la consistenza illusoria, destinata a svanire nel nulla.

L'analisi del contrasto dunque riporta alla luce una struttura testuale scandita sino al v. 22 da una fitta rete simbolica di immagini bibliche, che si estende nell'invettiva indirizzata al defunto. La parte iniziale del frammento fonda sull'autorità scritturale un messaggio che il discorso diretto traduce in termini concreti, in cui le reminiscenze bibliche permangono, ma parafrasate e meno dense rispetto al passo esordiale. Con l'invettiva dell'anima si realizza la transizione a una dimensione di religiosità concreta, fatta di devozione verso i santi e i martiri, di osservanza delle festività religiose; un quadro che rispecchia la comunità in cui l'uomo viveva. Il registro espressivo si fa realistico, improntato all'aderenza alla quotidianità. Subito di seguito, il tema dell'*ubi sunt* dischiude uno spiraglio attraverso il quale intravedere uno scorcio dell'epoca, della vita di un comune peccatore che, distratto dai beni terreni, si è allontanato dall'integrità spirituale e di culto che la Chiesa esige.

La *Razón de amor con los desnuestos del agua y el vino*<sup>12</sup> (prima metà del XIII sec.), è

<sup>12</sup> Ed. in: A. MOREL-FATIO, *Textes castillans inédits du XIIIe siècle. I. Poème d'amour. II. Débat du vin et de l'eau' en vers*, in «Romania», XVI, 1887, pp. 364-382; E. MONACI, *Testi basso-latini e volgari della Spagna*, Roma, Forzani e C. tipografi del Senato, 1891, coll. 39-43 e 99-100; E. MONACI, *Facsimili di documenti per la storia delle lingue e delle letterature romanze*, Roma, Anderson, 1913, pp. 7 e 43-52; E. GORRA, *Lingua e letteratura spagnola delle origini*, Milano, Hoepli, 1898, pp. 216-223; G. PETRAGLIONE, *Il 'romance' di Lope de Moros (Nuova ipotesi)*, in *Studj di Filologia Romanza pubblicati da E. Monaci e C. De Lollis*, Torino, Loescher, 1901, vol. VIII, pp. 485-502; C. MICHAËLIS DE VASCONCELOS, *Observações sobre alguns textos lyricos da antiga poesia peninsular. I: O 'Romance de Lope de Moros'*, in «Revista Lusitana», VII, 1902, pp. 407-412; R. MENÉNDEZ PIDAL, 'Razón de amor' con los 'Denuestos del agua y el vino', in «Revue Hispanique», XIII, 1905, pp. 602-618; R. MENÉNDEZ PIDAL, *Textos medievales españoles. Ediciones críticas y estudios*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, pp. 105-117; R. MENÉNDEZ PIDAL, in *Crestomatía*, cit., vol. I, pp. 92-99, con il titolo *Siesta de Abril*; A. JACOB, *The 'Razón de amor' as Christian Symbolism*, in «Hispanic Review», XX, 1952, pp. 282-301; A. JACOB, *The 'Razón de amor'. Edition and Evaluation*, Ph. D. University of Pennsylvania, 1956; M. DI PINTO, *Due contrasti d'amore nella Spagna medievale ('Razón de amor' e 'Elena y María')*, Pisa, Libreria Goliardica Editrice, 1959, pp. 23-75 e 107-127; G.H. LONDON, *The 'Razón de amor' and the 'Denuestos del agua y el vino'*, in «Romance Philology», XIX, 1965, pp. 28-47; L. SIMÓ GOBERNA, *Los debates medievales del agua y el vino en la Romania (estudios y textos)*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1987, Col. Tesis Doctorals Microfiteixades, p. 151; A.G. SOLALINDE, 'Razón de amor' con 'Denuestos del agua y el vino', in *Poemas breves medievales*, a cura di I.A. Corfis, Madison, HSMS, 1987, pp. 34-47; M. BARRA JOVER, 'Razón de amor': texto crítico y composición, in «Revista de Literatura Medieval», I, 1989, pp. 123-153; S. ORLANDO, *Antologia di testi letterari spagnoli dalle origini al secolo XV*, Torino, Edizioni dell'Ordo, 1990, pp. 9-27; S. ORLANDO, *L'amore, il chierico, il vino. La 'Razón de amor' con i 'Denuestos del agua y el vino'*, Torino, Pluriver-



tràdita da un unico manoscritto. Il testo combina due motivi (l'incontro amoroso e la tenzone tra acqua e vino) di provenienza e tono diversi. Per questo, il primo editore considerò la *Razón* e i *denuestos* indipendenti<sup>13</sup> e in seguito alcuni studiosi hanno soppresso e trasposto versi, nell'intento di individuare la saldatura tra i due componimenti, realizzata – a loro avviso – in modo più o meno maldestro<sup>14</sup>. Già ai primi del '900, però, Menéndez Pidal<sup>15</sup> sottolineò alcuni elementi a favore dell'unitarietà del poemetto, avvalorando l'ipotesi avanzata da Monaci a fine Ottocento. La critica recente ha preso a valutare gli elementi che evidenziano la coerenza dell'accostamento: dalla tradizione manoscritta, che attesta la *Razón* e i *Denuestos* come un unico componimento, fino ad aspetti pertinenti all'interpretazione testuale, alla ricerca di un principio unificatore<sup>16</sup>. Si è ipotizzato, così, che i versi siano opera di un *clérigo*, un giovane *escolar* (cfr. vv. 5, 82, 111)<sup>17</sup>, che avrebbe realizzato la sua for-

so, 1993; E. FRANCHINI, *El manuscrito, la lengua y el ser literario de la 'Razón de amor'*, Madrid, CSIC, 1993; A. MICHALSKI, *'La Razón' de Lufus de Moros: un poema hermético*, Madison, HSMS, 1993; *Razón de amor*, cit., pp. 60-85; F. GÓMEZ REDONDO, *Poesía española. 1. Edad Media: juglaría, clerecía y Romancero*, Barcelona, Crítica, 1996, pp. 221-235. La *Razón* senza i *Denuestos* è stata pubblicata da D. ALONSO, *Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional*, Buenos Aires, Losada, 1942, p. 37 e ss.; D.C. CLARKE, *Early Spanish Lyric Poetry: Essays and Selection*, New York, Las Américas, 1967, p. 39 e ss.; T. FOTITCH, *An Anthology of Old Spanish*, Washington D.C., Catholic University Press, 1969, p. 69 e ss.; C.C. STEBBINS, *The 'Razón de amor': An Old Spanish Lyrical Poem of the 13th Century*, in «Allegorica», II, 1, 1977, pp. 144-171.

<sup>13</sup> Cfr. A. MOREL-FATIO, *Textes castillans*, cit. Ma già E. Monaci nel 1891, G. Baist nel 1897 e E. Gorra nel 1898 avevano sostenuto l'unitarietà del componimento.

<sup>14</sup> Per esempio G. PETRAGLIONE, *Il 'romance'*, cit., specie alle pp. 490-491; C. MICHAËLIS DE VASCONCELOS, *Observações*, cit. Come sottolinea A. Deyermond, «La debilidad de esta tesis consiste en que sus defensores no han podido ponerse de acuerdo acerca de qué versos pertenecen a la *Razón* y qué otros a los *Denuestos*, y lo que es más grave, que no aparece en el texto un lugar apropiado para trazar una divisoria satisfactoria» (in *Historia y crítica de la literatura española*, diretta da F. Rico, Barcelona, Crítica, 1980, vol. I, *Edad Media*, a cura dello stesso A. Deyermond, p. 135).

<sup>15</sup> R. MENÉNDEZ PIDAL, «*Razón de amor*», cit., specie alle pp. 602-605; lo studioso incluse il poema nella *Crestomatía* col titolo *Siesta de Abril*, presentandolo definitivamente come un componimento unitario, come sottolinea il titolo. Cfr. R. MENÉNDEZ PIDAL, *Crestomatía*, cit., vol. I, pp. 92-99.

<sup>16</sup> Cfr. L. SPITZER, «*Razón de amor*», in «Romania», LXXI, 1950 (poi in *Romanische Literaturstudien 1936-1956*, Tübingen, Niemeyer 1959, pp. 664-682, ancora in *Sobre antigua poesía española*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1962, pp. 41-58, e infine in *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 81-102), specie a p. 151; A. JACOB, *The 'Razón de amor'*, cit.; E. DE RIVAS, *La razón secreta de la 'Razón de amor'*, in «Anuario de Filología», VI-VII, 1967-68, pp. 109-127, poi in E. DE RIVAS, *Figuras y estrellas de las cosas*, Maracaibo, Universidad de Zulia, 1969, pp. 93-110; A.C. FERRARESI, «*Locus amoenus*» y *vergel visionario* in «*Razón de amor*», in «Hispanic Review», XLII, 1974, pp. 173-183; M. VAN ANTWERP, «*Razón de amor*» and the *Popular Tradition*, in «Romance Philology», XXXII, 1978-79, specie a p. 17; O.T. IMPEY, *La estructura unitaria de la 'Razón de amor'*, in «Journal of Hispanic Philology», IV, 1, 1979-80, p. 4; S. ORLANDO, *Antologia*, cit., p. 9 e S. ORLANDO, *L'amore*, cit., pp. 21-24; E. FRANCHINI, *El manuscrito*, cit., pp. 385-393; da ultimo V. ORAZI, *Ancora sull'unitarietà della 'Razón de amor con los denuestos del agua y el vino'*, in «Revista de Poética Medieval», III, 1999, pp. 187-231.

<sup>17</sup> Cfr. A. MOREL-FATIO, *Textes castillans*, cit., p. 365; E. MONACI, *Testi basso-latini*, cit., coll. 34, 39 e 99; GORRA, *Lingua*, cit., p. 217 e R. MENÉNDEZ PIDAL, «*Razón de amor*», cit., p. 608; L. SPITZER, «*Razón de amor*», cit., 1950, p. 145; M. VAN ANTWERP, «*Razón de amor*», cit., p. 1; O.T. IMPEY, *La estructura*, cit., p. 4; R. MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991<sup>9</sup>, pp. 61 e 192-194; J.J. DE BUSTOS TOVAR, «*Razón de amor*» con los «*Denuestos del agua y el vino*», ne *El comentario de textos, 4. La poesía medieval*, Madrid, Castalia, 1991, p. 76; S. ORLANDO, *L'amore*, cit., pp.

mazione viaggiando per l'Europa, secondo una consuetudine dell'epoca e come testimonia l'esordio<sup>18</sup>. In apertura (vv. 4-10) e anche più oltre (vv. 82-5, 110-5) il protagonista sottolinea la propria abilità compositiva e la volontà di distinguersi rispetto agli altri due gruppi sociali del tempo: i cavalieri e i villani (cfr. vv. 74-75, 102-103, 110-111). Questi due aspetti, sfoggio delle competenze letterarie e preminenza socio-culturale, offrono lo spunto al *clérigo-escolar* per la composizione di un pezzo di bravura. L'auto-celebrazione si rivela così il principio ispiratore del testo.

L'autore del poemetto a quanto pare conosceva la produzione dei goliardi, come dimostrano lo stretto rapporto della *Razón* con i *Carmina Burana* (n° 79, *Estivali sub fervore*, in cui vengono incastonate la scena delle due coppe sul melo (vv. 13-32), la *descriptio puellae* (vv. 58-75) e la canzone di donna (vv. 78-98); e n° 193, *Denuadata veritate*) e alcuni aspetti comuni con il settimo dei *Carmina erotica* di Ripoll, il *De somnio*<sup>19</sup>. La condivisione di tratti caratteristici della cultura clericale si manifesta inoltre anche nella descrizione esordiale del *locus amoenus*, ammantata di significati di tipo scritturale<sup>20</sup>.

Circa il debito contratto dall'autore nei confronti dei *Carmina burana*, il raffronto tra la *Razón* e l'*Estivali sub fervore* consente di riportare alla luce una serie di concomitanze tra i due testi<sup>21</sup>. L'anonimo spagnolo, infatti, nella prima parte del poemetto segue la progressione del *carmen*, limitandosi ad alterare aspetti di dettaglio, per piegarli alle proprie finalità. La prossimità dei vv. 11-77 della *Razón* al testo

24-25; E. FRANCHINI, *El manuscrito*, cit., specie alle pp. 261-267; *Razón de amor*, cit., p. 48.

<sup>18</sup> Cfr. vv. 5-10 dell'ed. cit. Sugli spostamenti degli studenti, già dalla metà del XII sec., cfr.: P. RICHÉ, *Le scuole e l'insegnamento nell'occidente cristiano*, Roma, Jouvence, 1984, specie alle pp. 145-228; C. H. HASKINS, *La rinascita del dodicesimo secolo*, Bologna, Il Mulino, 1972, specie alle pp. 307-331; J. LE GOFF, *Gli intellettuali nel Medioevo*, Milano, Mondadori, 1989; *Carmina Burana*, a cura di P. Rossi, Milano, Bompiani, 1991<sup>2</sup>, pp. XV e XVII-XXIII.

<sup>19</sup> Le corrispondenze consistono nell'ambientazione e in qualche altro tratto: «Aprilis tempore, ... / in prato viridi, iam satis florido / virgo pulcerrima, vultu sydereo, / [...] ore mellifluo iungebat basia, / [...] "mente te dilogo cum toto corpore"». (vv. 3, 4-5, 10, 16, al v. 7 la fanciulla indossa un *pallio*). Cfr. A.C. FERRARESI, '*Locus amoenus*', cit., pp. 174-175; S. ORLANDO, *L'amore*, cit., p. 32; E. FRANCHINI, *El manuscrito*, cit., pp. 265, 271 e 305-308.

<sup>20</sup> Come dimostrano tre opere ispaniche coeve: il *Libro de Alexandre* (cfr. l'ed. a cura di J. Cañas, Madrid, Cátedra, 1988, quartine n° 1171, 1173-1176, in cui si ribadiscono le proprietà taumaturgiche e miracolose della *fuernte perenal*), i *Milagros de nuestra Señora* e il *Poema de Santa Oria* di Gonzalo de Berceo (cfr. Gonzalo de Berceo, *Milagros de nuestra Señora*, ed. a cura di G. Tavani, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999, quartine n° 2-7, 12, 14, 19-21, 23-25, 31, 35-36, 39 e 42, dove si descrive un luogo del tutto simile a quello ritratto nella *Razón* e se ne svela il simbolismo religioso. Nel *Poema de Santa Oria* si leggano le quart. n° 43-44 (ed. a cura di I. Uría Maqua, Madrid, Castalia, 1987, p. 105).

<sup>21</sup> Si vedano i tratti condivisi dai due testi: nella bella stagione, quando i prati sono fioriti, l'autore provato dalla calura siede all'ombra di un ulivo per ritemprarsi (*carmen* n° 79, strofa 1); l'ulivo si trova in un prato coperto di fiori e di erbe di ogni specie, solcato da un ruscello e allietato dalla brezza (str. 2); lì accanto vi è una fonte perenne, l'impressione è di trovarsi in Paradiso, poiché non esiste nella realtà un luogo simile (str. 3); mentre il chierico si rinfranca dall'ardore meridiano, vede sopraggiungere una pastora, intenta a raccogliere more, di incomparabile bellezza (str. 4). Seguono due strofe finali in cui l'autore sollecita la fanciulla a concedergli ed ella si schermisce. E. FRANCHINI, *El manuscrito*, cit., p. 276, ricorda che nella poesia goliardica spesso l'autore è seduto all'ombra di un albero prima di un incontro; in un caso soltanto però quest'albero è un ulivo, come nel testo spagnolo.



mediolatino è innegabile: il soggetto, l'ambientazione, persino molti particolari coincidono<sup>22</sup>. Oltre a seguire la falsariga del *carmen*, però, dilatata con l'interpolazione di tre sequenze accessorie, la *Razón* mostra persino alcune risposdenze espressive con l'antecedente goliardico. L'*Estivali sub fervore* ispira quindi la prima parte del componimento, rielaborato dall'anonimo spagnolo in modo personale. Tutto ciò acquisisce speciale rilievo se si considera che per i *Denuestos*<sup>23</sup> la fonte è stata identificata con un altro *carmen buranum*, il n° 193 *Denudata veritate*<sup>24</sup>; ancora una volta, le corrispondenze tematiche e formali svelano la vicinanza tra i due testi. Il *clérigo* spagnolo assume dal *Denudata* sia alcune immagini che sintagmi, come per la prima sezione del poemetto. Anche per la *disputa* tra acqua e vino, allora, la presenza di elementi condivisi non può certo essere casuale. Così, rimandi precisi ai due *carmina* si distribuiscono lungo l'intero componimento, affiancati dagli interventi originali dell'anonimo e, nella prima parte, intervallati dall'inserimento delle tre digressioni. L'unitarietà del testo spagnolo, dunque, andrà riconosciuta nella comune fonte di ispirazione per entrambe le parti, da ricercarsi nei *Carmina burana*, secondo quanto evidenziato dal raffronto testuale e come lo *status* socio-culturale dell'anonimo – un chierico – confermerebbe.

Più circoscritti i tratti che la *Razón* condivide con il *De somnio* (l'ambientazione e alcuni aspetti accessori), che nel *carmen* si presentano in forma asciutta rispetto al testo volgare<sup>25</sup>. Va ricordato, però, che mentre nei due versi esordiali del *De somnio* è dichiarata la natura onirica della scena, nella *Razón* non si fa esplicita menzione

<sup>22</sup> Si confrontino alcuni versi specialmente significativi: v. 1.1 del *carmen*: «Estivali sub fervore» e v. 11 della *Razón*: «En el mes d'abril»; v. 1.4 «sub olive me decore» e v. 12 «estava so un olivar»; v. 1.5 «estu fessum et sudore» e v. 34 «que no·m fiziese mal la siesta» e v. 36 «que no·m fizies mal la calentura»; v. 4.4-5 «cerno forma singulàri / pastorellam sine pari» e v. 56-57 «mas vi venir una doncela, / pues naçí non vi tan bella»; v. 4.6 «colligentem mora» e v. 76 «d[e] las flores viene tomando».

<sup>23</sup> Altre attestazioni del contrasto tra acqua e vino: *Goliae dialogus inter aquam et vinum*, del XII sec. (ed. in E. FRANCHINI, *El manuscrito*, cit., pp. 87-92); *Disputoison du Vin et de l'Eau*, del XIII sec. (ed. in A. JUBINAL, *Nouveau recueil de contes, dits, fabliaux et autres pièces inédites des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, Paris, s.e., 1839-42, poi Genève, Slatkine Reprints, 1975, 2 voll. in 1, pp. 293-311; *Latin Poems*, cit., pp. 299-306); *Débat du Vin et de l'Eau*, di Pierre Jamec, del XIV-XV sec. (ed. di F. DE BOCK, *Le Débat des deux demoyselles*, Paris, s.e., 1825, pp. 128-147; A. DE MONTAINGLON, *Recueil de Poésies Françaises des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, Paris, Jannet, 1856, vol. IV, pp. 103-121); un componimento italiano intitolato *Desputatio Aque et Vini*, trådito da un ms. del XV sec. (ed. P. RAJNA, *Contrasto dell'acqua e del vino*, Firenze, Stabilimento Tipografico Fiorentino, 1897).

<sup>24</sup> Si confrontino i vv. 3.4-6 del *carmen* e i vv. 165-67 della *Razón*; i vv. 21.1-6 (*Denudata*) e i vv. 196-203 (*Razón*); il v. 5.1 (*D*) e il v. 215 (*R*); i vv. 9.2-3 (*D*) e i vv. 220-22 (*R*); il v. 18.1 (*D*) e il v. 223 (*R*); i vv. 9.5-6 (*D*) e i vv. 227-28 (*R*); i vv. 4.4-6 e 24.1-6 (*D*) con i vv. 233-39 (*R*); i vv. 4.1-3 (*D*) e i vv. 240-41 (*R*); i vv. 16.4-6 (*D*) e i vv. 246-49 (*R*); si osservi infine il parallelismo tra i vv. 8.4-6 del *Denudata* e i vv. 176-82 dei *denuestos*. Cfr. tra gli altri A. MOREL-FATIO, *Textes castillans*, cit., pp. 50-51 e 52 nota 72, 366 e 376-78; S. ORLANDO, *L'amore* pp. 31-32; E. FRANCHINI, *El manuscrito*, cit., pp. 246 e 251-257.

<sup>25</sup> Il *De somnio* si apre con uno stilizzato *locus amoenus* ed esordio primaverile (vv. 3-4 «Aprilis tempore, ... / in prato viridi, iam satis florido»), la sintetica allusione all'avvenenza della fanciulla (v. 5 «virgo pulcerrima, vultu sydereo»), i baci (v. 10 «ore mellifluo iungebat basia») e la dichiarazione d'amore di questa (v. 16 «mente te dilogo cum toto corpore»). Al v. 7 ella indossa un *pallio*, come nella *Razón*: (v. 126 «Tolió·s el manto de los o[m]bros...»; ma cfr. anche altri componimenti del canzonieretto ripollense: «Aprilis tempore, quod nemus frondibus / Et pratum roseis ornatur floribus, / Iuventus tenera fervet amoribus» (1, 1-3); «Cum Aprilis redit gratus, / Floribus circumstipatus» (17, vv. 7-8)).

del sogno, della visione, né pare vi si alluda in modo implicito<sup>26</sup>. Ad ogni modo, l'esiguità delle risposdenze in questo caso inclinerebbe a pensare che possa trattarsi del ripetersi di forme stereotipate, più che di una ripresa volontaria.

Come accennato, poi, l'anonimo inserisce nella prima parte del poemetto tre digressioni, che contribuiscono allo sfoggio di abilità poetica e dunque all'intento auto-celebrativo. I vv. 13-32, descrivono i due calici ricolmi di vino e di acqua posti sul melo; i vv. 58-75, comprendono la *descriptio puellae*, mentre ai vv. 78-97 si apre una parentesi lirica, con chiari riferimenti alla canzone di donna galego-portoghese, in cui compaiono anche riferimenti ad alcuni topici della tradizione poetica romanza. L'importanza strutturale della prima sequenza è evidente, posto che introduce elementi funzionali allo sviluppo successivo della seconda parte del componimento, fornendo al lettore-ascoltatore tutti i dati necessari alla comprensione del trasfondersi di un tema nell'altro. Nella seconda interpolazione l'*escolar* dimostra di saper realizzare una descrizione dell'avvenenza femminile aderente ai canoni dell'epoca<sup>27</sup>, pur inserendovi tratti che rinviano alla specifica realtà ispanica del tempo (come gli *oios negros*, i *cabelos cortos sobre l'oreia*, il *capiello*). Nella terza interpolazione, infine, le parole della *doncela* rievocano la *cantiga de amigo*<sup>28</sup> ed evidenziano il debito contratto nei confronti della lirica galego-portoghese e più in generale romanza, con l'assunzione sapiente di forme e moduli diffusi o ben conosciuti all'epoca.

Iniziano quindi i *denuestos* tra acqua e vino, riecheggiamento dell'antecedente goliardico<sup>29</sup>, ma al contempo ulteriore testimonianza dell'inventiva dell'*escolar*, nel-

<sup>26</sup> L'uso del verbo *ver* non pare giustificare la dimensione onirica (cfr. vv. 14, 28, 56-57, 63, 99, 144, 147, 151, 156, 210, 246). Ma cfr. A.C. FERRARESI, 'Locus amoenus', cit.; O.T. IMPEY, *La estructura*, cit.; H. GOLDBERG, 'The "Razón de amor" and "Los denuestos del agua y el vino" as a Unified Dream Report', in «Kentucky Romance Quarterly», XXXI, 1984, pp. 41-49; A. BLECUA, *De la "Razón de amor" a un sueño anónimo del siglo XVI*, in *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, 1991, vol. IV, pp. 151-167; J. JOSET, *Sueños y visiones medievales: razones de sinrazones*, in «Atalaya», VI, 1995, pp. 51-70. I vv. 33-34 sono stati interpretati come l'introduzione di un sogno successivo; in realtà i vv. 35-6 chiariscono il senso dei precedenti, che alludono all'atmosfera torrida tanto spesso ricordata dal poeta. Così ai vv. 146-47 la congiunzione avversativa nega la possibilità del primo dei due versi, come conferma il seguito del poemetto.

<sup>27</sup> I canoni della poetica del tempo erano stati fissati nella seconda metà del XII sec. dall'*Ars versificatoria* di Matthieu de Vendôme e dalla *Poetria nova* di Geoffroi de Vinsauf. Cfr. E. FARAL, *Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, Paris, Klincksieck, 1924, poi Genève, Slatkine, 1982. Per i tratti che rimandano alla specifica realtà ispanica del tempo cfr. G. MENÉNDEZ PIDAL e C. BERNÍS, *Las Cantigas. La vida en el s. XIII según la representación iconográfica (I)*, in «Cuadernos de la Alhambra», XIV, 1978, pp. 87-98; e G. MENÉNDEZ PIDAL e C. BERNÍS, *Las Cantigas. La vida en el s. XIII según la representación iconográfica (II)*, in «Cuadernos de la Alhambra», XV-XVII, 1979-81, pp. 89-154.

<sup>28</sup> Cfr. G. TAVANI, *A poesia lirica galego-portuguesa*, Lisboa, Comunicação, 1990 e A.T. LESSER, *La influencia de la pastorela galaico-portuguesa en la lírica castellana: "La razón de amor"*, ne *La pastorela medieval hispánica: pastorelas y serranas galaico-portuguesas*, Vigo, Galaxia, 1970, cap. XIX. D.N. CÁRDENAS ha dimostrato che la canzone di donna (vv. 78-141) rappresenta un segmento omogeneo, sia dal punto di vista linguistico che ritmico, prossimo alla *cantiga de amigo* galego-portoghese. La canzone della *doncela* sarebbe caratterizzata da tratti linguistici e sintattici arcaici, rispetto al resto del poemetto, oltre che da uno spiccato lirismo. Cfr. D.N. CÁRDENAS, *Nueva luz sobre "Razón de amor y denuestos del agua y del vino" (sugerida por un análisis fono-morfo-sintático)*, in «Revista Hispánica Moderna», XXXIV, 1968, pp. 227-241.

<sup>29</sup> Come la commistione nefasta dei due liquidi, l'immagine della vite riarsa, il barcollare dell'eb-

la ripetuta condanna dell'ebbrezza e dei suoi effetti devastanti, nel rovesciamento di alcune immagini<sup>30</sup> e nel riferimento al potere salvifico dei due liquidi (nel Battesimo e nell'Eucarestia), culmine del contrasto. Segue immediatamente l'*explicit* (vv. 260-64) e poiché manca il verdetto conclusivo si è ipotizzato che i *denuestos* fossero acaudati<sup>31</sup>. Si pensi però che l'autore mostra di servirsi del contrasto per combinarlo con la scena dell'incontro amoroso, piegando i temi assunti alle proprie finalità: in quest'ottica ciò che conta è lo sfoggio di abilità e non l'esito della contesa e d'altra parte, come è noto, il contrasto aperto è tutt'altro che inconsueto<sup>32</sup>.

In definitiva, allora, la struttura del poemetto si rivela costruita sulla combinazione di due canti goliardici, nella quale sono inserite tre interpolazioni. L'analisi interna ne svela lo spunto unificatore, da riconoscere nella fonte di ispirazione: l'unitarietà della *Razón* si fonda sulla *refundición* dei due *carmina burana* (nn° 79 e 193). Il movente di questa operazione è affermato dallo stesso autore, nel momento in cui indugia sulla propria perizia compositiva e sull'affermazione del pregio personale, sia culturale che sociale. Le stesse reminiscenze conservate dal testo (tradizionali, cortesi, simboliche e persino ermetiche, cui si affianca il riflesso della lezione e del messaggio biblici, ma anche l'impiego di immagini bifronti, dalla valenza sia positiva che negativa, come l'acqua, il vino stessi) rimandano a una pluralità di livelli di lettura, a un incrociarsi polisemico intessuto con somma perizia dall'anonimo, come egli stesso si ripropone nell'esordio.

La *Razón* si configura quindi come sfoggio di abilità compositiva, in cui nessuna componente esclude l'altra, ma anzi tutte si integrano. L'incrociarsi di echi da un lato all'altro del poemetto finisce per confermare la natura complessa della struttura testuale, sviluppata secondo più linee referenziali, tutte coerenti. Questi versi, dalle fonti di ispirazione e dai rimandi eterogenei, danno voce a una disputa realizzata tra le righe, che vede opporsi i tre ordini della società dell'epoca<sup>33</sup>. L'esito è scontato: auto-elogio dell'*escolar*, del giovane *clérigo* e affermazione della sua eccellenza rispetto a *vilanos* e *cavaleros*.

Il poemetto intitolato *Elena y María*<sup>34</sup> (fine del XIII sec.)<sup>35</sup> rappresenta l'evo-

bro e l'obnubilamento delle facoltà, la sozzura dell'acqua, i poteri taumaturgici del vino.

<sup>30</sup> Nel *carmen* il vino è rinchiuso al buio nelle botti per punizione; nel poemetto volgare vi è custodito con ogni cura e onore; ecc.

<sup>31</sup> Cfr. R. MENÉNDEZ PIDAL, '*Razón de amor*', cit., p. 607.

<sup>32</sup> Cfr. P.G. SCHMIDT, *I 'Conflitus'*, ne *Lo spazio letterario del Medioevo. I. Il Medioevo latino*, Roma, Salerno Editrice, 1993, p. 157.

<sup>33</sup> Sulla società tripartita cfr. J. LE GOFF, *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 41-51.

<sup>34</sup> Pubblicato da: R. MENÉNDEZ PIDAL, '*Elena y María*' (*disputa del clérigo y el caballero*). *Poesía leonesa inédita del siglo XIII*, in «Revista de Filología Española», I, 1914, pp. 52-96; R. MENÉNDEZ PIDAL, *Tres poetas primitivos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948, pp. 11-46; R. MENÉNDEZ PIDAL, in *Crestomatía*, cit., pp. 107-137; ed. parziale in S. ORLANDO, *Antologia*, cit., pp. 29-43. Contenuto in un piccolo quadernetto cartaceo di 25 cc., di misura e forma irregolari e di fattura tutt'altro che pregiata. I versi compresi nelle cc. 13v-18r sono stati trasposti e devono essere collocati alla fine, cioè dopo la c. 25v (cfr. R. MENÉNDEZ PIDAL, '*Elena y María*', cit., p. 53).

<sup>35</sup> La datazione alla fine del secolo si deve a Menéndez Pidal (cfr. R. MENÉNDEZ PIDAL, '*Elena y*

luzione estrema del contrasto sul chierico e il cavaliere<sup>36</sup>, sviluppatosi tra XII e XIII sec.<sup>37</sup> Le versioni superstiti, che da un quadro cortese passano a un'atmosfera realistica, riflettono il cambiamento del ceto destinatario, catalizzatore dell'alterazione di tono e prospettiva. Con il passare del tempo, il tema appare connotato in senso sempre più concreto, svuotato di ogni contenuto elevato<sup>38</sup>, sconfinando nell'intento parodico: l'idealismo originario scompare, cedendo il passo alla satira di costume.

Dal canto suo, il contrasto spagnolo si mostra ostile a entrambi i personaggi, riflesso dell'atteggiamento del pubblico borghese cui era rivolto, che condanna sia il chierico incolto e accusato di concubinaggio, sia il cavaliere squattrinato e spaccone<sup>39</sup>. Il testo ispanico enfatizza i toni popolari e si mantiene ben aderente alla quotidianità vissuta: alla contestura raffinata, al riflesso della simbologia biblica, si sostituisce la carica satirica.

Il *debate*, acefalo, acaudato e lacunoso in più punti, non consente di stabilire se l'esordio fosse occupato dal *topos* del *locus amoenus* e si apre con l'esaltazione delle doti del chierico (vv. 1-3). La disputa si articola in 4 scambi di batture (ma essendo

*María*', cit., p. 78), che ipotizzò l'origine leonese dell'autore anonimo. La precisazione della data di composizione (1280) risale invece all'ed. di Menéndez Pidal del 1948, cfr. R. MENÉNDEZ PIDAL, *Tres poetas*, cit., p. 16.

<sup>36</sup> Per lo studio del tema cfr. C. OULMONT, *Les débats du clerc et du chevalier dans la littérature poétique du moyen-âge*, Paris, s.e., 1911, poi Genève, Slatkine Reprints, 1974; E. FARAL, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge*, Paris, Champion, 1913, pp. 189-303; ; M. DI PINTO, *Due contrasti*, cit., pp. 77-105; da ultimo G. TAVANI, *Il dibattito sul chierico e il cavaliere nella tradizione mediolatina e volgare*, in «Romanistisches Jahrbuch», XV, 1964, pp. 51-84; cfr. anche V. ORAZI, *'Elena y María': ultima derivazione del contrasto sul chierico e il cavaliere*, in *Associazione Ispanisti Italiani. Fine secolo e scrittura: dal medioevo ai giorni nostri. Atti del XVIII Convegno*, Roma, Bulzoni, 1999, vol. I, pp. 31-50.

<sup>37</sup> Tra i testi più antichi che veicolano il tema vi sono l'*Altercatio Phillidis et Florae* (ed. di F. d'Arètin nei «Beiträge zur Geschichte und Literatur», VII, 1806; in *The Latin Poems*, cit. pp. 258-267; in B. HAURÉAU, *Notices et extraits de quelques manuscrits latins de la Bibliothèque nationale*, Paris, s.e., 1893, vol. VI; C. OULMONT, *Les débats*, cit., pp. 107-121; in *Carmina Burana*, a cura di A. Hilka e O. Schumann, Heidelberg, Carl Winter, 1941, vol. I: *Text*, 2: *Die Liebeslieder*, pp. 64-66 e 94-119), di carattere colto; il *Romanticomontis Concilium* (ed. in C. OULMONT, *Les débats*, cit., pp. 93-100; W. MEYER, *Das Liebesconcil in Remiremont*, in «Nachrichten der K. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen», Philologische-historische Klasse, 1914, fasc. I; H. WALTHER, *Das Streitgedicht in der lateinischen Literatur des Mittelalters*, München, Beck, 1920, rist. Hildesheim, Olms, 1984, pp. 216-218), datati al XII sec. Poi, il piccardo *Jugement d'Amour* (o *Florence et Blancheflor*, del XII-XIII sec.; ed. in E. BARBAZAN e D.M. MÉON, *Fabliaux et contes des poètes français des XII, XIII et XIV siècles*, Paris, s.e., 1808, t. IV; C. OULMONT, *Les débats*, cit., pp. 122-156; E. FARAL, *Recherches*, cit., pp. 251-269). Le derivazioni successive tendono a sviluppare il contrasto tra le due donne, come nel poema *Hueline et Aiglantine* (primi del XIII sec.; ed. di D.M. Méon, in *Nouveau Recueil de fabliaux et contes inédits*, Paris, s.e., 1823, vol. I, pp. 353-363; poi di C. OULMONT, *Les débats*, cit., pp. 157-167).

<sup>38</sup> Come dimostrano due poemetti anglo-normanni *Blancheflour et Florence* e *Melior et Ydoine* (ed. in C. OULMONT, *Les débats*, cit., pp. 167-196. Nel primo la vittoria è accordata al cavaliere) e la redazione franco-italiana (cfr. G. TAVANI, *Il dibattito*, cit., pp. 65-67).

<sup>39</sup> G. TAVANI, *Il dibattito*, cit., p. 83. Per K.C. Reilly (cfr. il suo contributo in «Kentucky Romance Quarterly», XXX, 1983) l'anonimo autore del dibattito difenderebbe *María*, l'amica del chierico; contro tale posizione cfr. J. PERIVOLARIS, *Further Observations on the Conclusion of 'Elena y María'*, in «La Corónica», XXII, 2, 1994, pp. 118-122.

il testo lacunoso, manca l'ultima risposta) e il dialogo tra le due donne appare maggiormente sviluppato rispetto alle attestazioni più datate. Subito si stabilisce il bipolarismo misura contro *desmesura*, su cui è giocato l'intero poemetto, con l'attribuzione, di volta in volta al chierico o al cavaliere, di equilibrio e rettitudine.

Del chierico – che qui è ormai un sacerdote – si dice che è ricco e possiede vesti, cavalli, denaro, oro, argento, ma anche grano e vino (vv. 33-44), non soffre la fame né il freddo, è generoso (vv. 171-94) e la sua posizione sociale invidiabile (vv. 265-78). La tendenza alla concretezza e la contrazione dei riferimenti morali è confermata dal ritratto in negativo del chierico: si enfatizzano gli aspetti materiali del suo corrompimento: l'ingordigia, l'apatia, l'aspetto ripugnante (vv. 101-105), ma anche l'avarizia (vv. 361-64), l'incapacità di distinguere tra bene e male (vv. 116-17), l'illecito concubinaggio su cui si insiste (vv. 209-14). Il quadro che se ne ottiene è sorretto dall'acredine della satira di costume graffiante, che lascia ormai poco spazio al riso, per esprimere una dura condanna.

Allo stesso modo, nel delineare il profilo del cavaliere vengono riproposti i toni aggressivi e veementi impiegati per il suo antagonista, a conferma della dissoluzione dell'ideale cortese. La dimensione realistica è esasperata e del cavaliere (piacente, attorniato da scudieri, cavalli, astori, ricoperto di vesti pregiate, vv. 79-84 e 89-94), si esalta la vita splendida che conduce a corte e la generosità nei confronti dell'amica, cui dona abiti preziosi (vv. 95-98). In realtà, però, come viene spiegato subito dopo, egli è un miserabile che soffre la fame e il freddo; poverissimo, tanto che al suo ritorno non ha nulla per l'amata (vv. 152-61); così finirà per rubare, lo prenderanno e lo impiccheranno (vv. 126-70); inoltre è dedito al gioco, dilapida quanto possiede e impegna persino il cavallo con i finimenti, le armi, gli indumenti; e quando combatte lo fa controvoglia (vv. 227-42). Altrettanto inclemente appare dunque la condanna del cavaliere, uno spiantato che vive senza decoro né regole e, specialmente, senza quell'agiatezza tanto importante per il ceto destinatario.

Il dialogo tra le due donne sancisce l'irruzione del registro basso nel contrasto. La componente realistica viene amplificata con l'enumerazione degli oggetti e dei beni posseduti, sia dal chierico che dal cavaliere. L'attenzione si concentra sul denaro e su ciò che esso consente di acquisire. Per contro, la mancanza di possibilità economiche priva i due dei beni più necessari, non di indumenti pregiati, di oggetti di valore, ma dell'indispensabile, compromettendone persino la sussistenza. Secondo l'ottica del testo quindi possedere significa evitare la fame e il freddo e permettersi una dimora calda e accogliente.

In *Elena y María* le due figure sono parimenti corrotte, sia in senso morale, con l'accusa infamante di concubinaggio e la condanna del vizio del gioco; sia in senso materiale, con l'avidità e l'attaccamento agli oggetti più comuni da un lato e l'indigenza e la costante ricerca di denaro dall'altro. Il contrasto spagnolo si stacca così in modo netto dal resto della tradizione, esaltando alcuni tratti preesistenti e attestandone di inediti, secondo una connotazione specifica, imputabile alla dimensione storica e sociale da cui il poemetto ebbe origine.

Infine, nell'impossibilità di accordarsi (vv. 283-84), le protagoniste decidono di richiedere un giudizio esterno e di appellarsi al re Oriol (vv. 285-90 e 335, al



dio Amore altrove). In questo punto si apre una parentesi descrittiva della corte, condensata dall'anonimo in dieci versi (vv. 291-300)<sup>40</sup>. Segue l'elenco dei cortigiani (anche qui uccelli, come nelle altre versioni volgari; vv. 301-15: usignolo, falco, gheppio, sparviero, pavone, corvo, storno e calandra), interrotto da una lacuna; il testo riprende alla fine di una battuta di María, che ribadisce la difesa del proprio amico (vv. 317-21), come fa anche sua sorella (vv. 322-33); dopo un'altra lacuna il contrasto riprende con il saluto rivolto al re Oriol, (vv. 337-46) e l'intervento di Elena che accusa il chierico di essere avido. In questo punto però il poemetto si interrompe.

Il testo spagnolo trova forse il suo valore più elevato nel rifrangere un malessere sociale, da riconoscere nella duplice condanna dei chierici concubinari e dei cavalieri dediti al gioco d'azzardo. Al contempo la vena satirica si ispessisce, esacerbandosi, come dimostrano i toni violenti con cui si apostrofano le due donne.

La disputa riflette in sostanza due piaghe della realtà ispanica duecentesca. Da un lato, il problema spinoso dei *clerici concubinari*, fonte all'epoca di scontri all'interno della Chiesa e di tentativi di repressione da parte di alcuni pontefici. Sin dal 1215, infatti, essi furono minacciati con sanzioni ecclesiastiche e nella Penisola tra gli anni 1228-1230, in cui furono convocati i concili di Valladolid, Lérida e Tarragona e momento dell'arrivo in Spagna di Jean de Abbeville, legato pontificio incaricato di imporre l'applicazione della riforma promulgata dal IV Concilio Lateranense, se ne decretò la scomunica, la sospensione, la perdita dei benefici e la sepoltura delle concubine in luogo sconsecrato. Finché, vista l'inefficacia dei provvedimenti, Innocenzo IV ne dispose la revoca nel 1251; come conferma la testimonianza della *Primera Partida*, infatti, la gran parte dei chierici accusati continuò a vivere in regime di concubinaggio, incorrendo in una notevole perdita di prestigio sociale<sup>41</sup>, realisticamente riflessa in *Elena y María*.

D'altro canto anche la critica del cavaliere è connotata in senso specifico e diviene nei versi spagnoli specchio della società del tempo. La sua povertà, così spesso ricordata, è attribuita alla dissennatezza, alla vita disordinata e al vizio del gioco (cfr. vv. 130-56)<sup>42</sup>, aspetto del tutto inedito, sconosciuto alle altre attestazioni. Questa pratica era di certo molto diffusa in tutte le classi sociali, anche tra i cavalieri,

<sup>40</sup> Nelle attestazioni più antiche la corte o palazzo o paradiso d'Amore riverbera il riflesso biblico della Gerusalemme celeste e del Paradiso terrestre della Genesi; cfr. C. OULMONT, *Les débats*, cit., pp. 1, 9-14 e 16-18; E. FARAL, *Recherches*, cit., pp. 201-202 e 206.

<sup>41</sup> *Colección de Cánones y de todos los Concilios de la Iglesia de España y de América*, a cura di J. Tejada Ramiro, Madrid, s.e., 1859, t. 6, pp. 27-29 e 49; P. LINEHAN, *La Iglesia española y el papado en el siglo XIII*, Salamanca, Universidad Pontificia, 1975, pp. 25-26; J. FERNÁNDEZ CONDE, *Aplicación de las reformas de la Lateranense IV en la Iglesia española*, in *Historia de la Iglesia española*, Madrid, 1982, vol. II-2°, pp. 47-58. Cfr. anche J. MENÉNDEZ PELÁEZ, *El IV Concilio de Letrán, la Universidad de Palencia y el mester de clerecía*, in «*Studium Ovetense*», XII, 1984, pp. 27-39.

<sup>42</sup> Sull'argomento cfr. E. WOHLHAUPTER, *Zur Rechtsgeschichte des Spiels in Spanien*, in *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, a cura di H. Fink, K. Beyerle e G. Schreiber, Münster in Westfalen, s.e., 1931, vol. III, pp. 55-128, specie alle pp. 97-107. Più in generale vid. W. HARTUNG, *Die Spielleute: Eine Randgruppe in der Gesellschaft des Mittelalters*, Wiesbaden, Steiner, 1982.



non soltanto nella Penisola ma un po' ovunque, come dimostrano i continui divieti emanati dalle autorità. Va sottolineato però che in ambito ispanico l'esecrabilità del gioco d'azzardo in questo preciso momento storico (dalla metà del XIII alla metà del XIV secolo) è espressa in modo chiaro e ribadita con una certa frequenza, sia con la condanna generica, sia attraverso sanzioni giuridiche documentate. Alfonso X, infatti, considerava il gioco dei dadi basso e inadeguato a persone appartenenti al ceto elevato; nel suo *Libro de los juegos* alcune miniature ritraggono cavalieri intenti a scommettere armi e cavallo o gli stessi abiti, per i quali il sovrano riservava pene severissime<sup>43</sup>. Nella *Crónica de 1344* (cap. 438) si narra che in occasione dello scontro tra Sancho II e García a Santarem, Álvar Hãñez de Minaya si recò dal sovrano ammettendo di aver perduto al gioco sia il cavallo che le armi e chiedendo di esserne nuovamente provvisto per poter partecipare allo scontro. Per quanto concerne poi le disposizioni legislative su questo genere di attività, lo stesso Alfonso X commissionò al *Maestre Roldán* la compilazione dell'*Ordenamiento de las Tafurerías*, cioè il codice giuridico contenente la normativa sul gioco d'azzardo. Più tardi Alfonso XI stabilì che i cavalieri che avessero perduto ai dadi cavallo e armi sarebbero stati privati *del sueldo de un mes*<sup>44</sup>. Anche la condanna del gioco acquisisce così contorni più netti e definiti, radicando i versi spagnoli nella realtà storica dell'autore anonimo e del suo pubblico. In questo modo l'allusione alla dissennatezza del cavaliere, che si rovina scommettendo tutto ciò che possiede, assume una valenza tutta particolare.

Se le attestazioni più antiche del contrasto erano caratterizzate dall'espressione concettualmente elevata e dall'artificiosità retorica, le ultime derivazioni, e in modo particolare *Elena y María*, muovono dalla concretezza del quotidiano. All'evoluzione del contrasto e alle specifiche coordinate storiche, è imputabile il tratteggio di due figure calate nel loro tempo, testimonianza di un ambiente e di un'epoca.

<sup>43</sup> Cfr. G. MENÉNDEZ PIDAL, *Cómo trabajaron las escuelas alfonsíes*, in «Nueva Revista de Filología Hispánica», V, 4, 1951, p. 375 e da ultimo Alfonso X el Sabio, *Il libro dei giochi*, a cura di P. Canettieri, Bologna, Cosmopoli, 1996, pp. 15, 38 e 67, per le miniature vid. invece le pp. 82 e 86.

<sup>44</sup> G. MENÉNDEZ PIDAL, *Cómo trabajaron*, cit., p. 375.